

Martin Baisch / Andreas Degen / Jana Lüdtké (Hg.)

**Wie gebannt**  
Ästhetische Verfahren der  
affektiven Bindung von Aufmerksamkeit

(c) Romach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE**

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler  
und Maximilian Bergengruen

**Band 191**

(c) Rombach Verlag

Martin Baisch / Andreas Degen / Jana Lüdtké (Hg.)

## **Wie gebannt**

Ästhetische Verfahren  
der affektiven Bindung von  
Aufmerksamkeit

(c) Romach Verlag

## Staunen als ästhetische Emotion Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren

Zu den Emotionen, die eine affektive Bindung von Aufmerksamkeit ermöglichen, gehört das Staunen. Das gilt auch für ästhetische Zusammenhänge, in denen die Erregung von Staunen häufig sogar das Primärziel darstellt. Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit Staunen als ästhetischer Emotion. Mit dem Terminus ›ästhetische Emotion‹ ist dabei nicht eine eigene Klasse von Emotionen, sondern die Untersuchung von Staunen als emotionale Reaktion auf ästhetische Objekte gemeint.<sup>1</sup> Vier Leitfragen gliedern die Überlegungen: Was ist Staunen und was ist Staunen als ästhetische Emotion? Durch welche ästhetischen Reize wird Staunen erregt? Was sind die Auswirkungen und Funktionen von Staunen als ästhetischer Emotion? Hat Staunen als ästhetische Emotion einen historischen Index? Diesen Fragen wird anhand einer auf das Staunen und verwandte Emotionen konzentrierten Relektüre deutscher Poetiken des Wunderbaren nachgegangen, das vor allem in Kunst und Kunstdiskursen der Renaissance, des Barock, der Aufklärung und auch noch der Romantik eine zentrale Rolle spielte. Sie liefern auf die formulierten Fragen komplexe Antworten, aus denen sich ein erstes Verständnis von Staunen als ästhetischer Emotion gewinnen lässt, das für die gegenwärtige Forschung wichtige Anregungen bereithält und dessen Gültigkeit auch für heutige Kunst und Kunsttheorien zu überprüfen wäre. Dass sich die Poetiken des Wunderbaren als Affektpoetiken des Staunens lesen lassen, geht schon aus der Semantik ihres Zentralbegriffs hervor. »E' del poeta il fin la meraviglia« (Das Ziel des Dichters ist die meraviglia), heißt es bei Marino – und mit *meraviglia* ist sowohl das ›Wunderbare‹ wie die ›Verwunderung‹ oder das ›Erstaunen‹ bezeichnet. In vielen deutschen Ba-

---

<sup>1</sup> Mit dem im Titel genannten Begriff der ›Affektpoetik‹ ist hier einerseits eine Poetik, die auf die Auslösung bestimmter Affekte im Hörer zielt (im Sinne des rhetorischen Movere-Prinzips) gemeint, andererseits geht eine Affektpoetik im Sinne von Meyer-Sickendieck davon aus, dass bestimmte affektuelle Regungen für eine literarische Gattung oder einen literarischen Stil (hier »das Wunderbare«) konstitutiv sind (Burkhard Meyer-Sickendieck, Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005, S. 9).

rockpoetiken werden entsprechend diese Emotionen als Ziel der Dichtung bestimmt. So heißt es zum Beispiel bei Martin Opitz, der Dichter setze in seine Werke »viel das zwar hingehöret / aber neue vnd vnverhoffet ist / vntermenget allerley fabeln / historien / Kriegeskünste / schlachten / rahtschläge / sturm / wetter / vnd was sonst zu erweckung der verwunderung in den gemütern von nöthen ist«.<sup>2</sup> Georg Philipp Harsdoerffer schreibt: »Der Poet [ist] gemühet / Erstaunen [...] zu erregen«.<sup>3</sup> Siegmund von Birken bestimmt als »Absehen und Zweck« der alten Tragödien, »die Spielschauer [...] zum Erstaunen [...] zu bewegen«.<sup>4</sup> Und August Buchner meint »Ein Poet aber [...] hat [...] sich zu bemühen / wie er [seine Rede] schön / lieblich / und scheinbar mache / damit er das Gemüth des Lesers bewegen / und in demselben eine Lust und Verwunderung ob den Sachen / davon er handelt / erwecken möge / zu welchem Zweck er allzeit zielen muß«.<sup>5</sup>

## 1.

Die erste Leitfrage – was ist ›Staunen‹ und was ist ›Staunen als ästhetische Emotion‹ – zielt vor allem auf die Abgrenzung zu anderen, verwandten Emotionen und darauf, ob und inwiefern sich das Staunen über ästhetische Objekte vom Staunen in außer-ästhetischen Kontexten unterscheidet. Poetiken des Wunderbaren liefern für beide Aspekte wichtige Anhaltspunkte, wie die folgenden Beispiele aus den 1750er bis 1780er Jahren zeigen. Moses Mendelssohn bemüht sich um die Differenzierung von Verwunderung und Bewunderung.<sup>6</sup> Verwunderung bezieht sich demnach auf eine tatsächlich übernatürliche Sache (dann ist diese Sache »wunderbar«) oder auf eine übernatürlich scheinende Sache (dann ist sie »ästhetisch wunderbar«); Be-

<sup>2</sup> Martin Opitz, Buch von der Deutschen Poeterey, in: George Schulz-Behrend (Hg.), Martin Opitz Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, Bd. II, Die Werke von 1621–1626, Stuttgart 1978, S. 363–364.

<sup>3</sup> Georg Philipp Harsdoerffer, Poetischer Trichter, 2. Teil, Nürnberg 1648, Neudr. Darmstadt 1969, S. 83.

<sup>4</sup> Siegmund von Birken, Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst, Nürnberg 1679, Neudr. Hildesheim 1973, S. 335.

<sup>5</sup> Augustus Buchner, Anleitung zur Deutschen Poeterey, Wittenberg 1665, Neudr. hg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1966, S. 15.

<sup>6</sup> Moses Mendelssohn, A.G. Baumgarten, Aestheticorum pars altera, in: ders., Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe, Bd. 4, Stuttgart 1977, S. 263–275, hier S. 274.

wunderung hingegen auf »erhabene«, weil »vollkommene« Dinge – das Übernatürliche spielt bei der Bewunderung somit keine Rolle. Friedrich Justus Riedel nimmt eine Unterscheidung von Überraschung, Verwunderung, Erstaunen und Staunen vor.<sup>7</sup> Während er die Überraschung als emotionale Reaktion auf etwas Unerwartetes fasst, versteht er Verwunderung und Bewunderung als emotionale Reaktionen auf die »anschauende Erkenntnis einer wichtigen und sonderbaren Neuigkeit«, die im Unterschied zur Überraschung nicht nur einen plötzlichen Sprung von einer zur anderen Vorstellung bewirkt, sondern alle anderen Vorstellungen dauerhaft verdrängt und zugleich die Vorstellungskraft den Abstand zwischen dem »hohen Gegenstande« und sich selbst empfinden lässt. Das Erstaunen beschreibt Riedel dann als kombinierte Emotion von Bewunderung und Überraschung; das Staunen schließlich als Steigerung des Erstaunens, bezogen auf das

Wunderbare, wenn dieses so gros ist, dass sich unsere Aussicht auf dasselbe ins Unendliche verliert, daß unsere Blicke schwinden und die Ideen uns auf eine Zeit verlassen, wodurch unsere Phantasie, die vorher ganz gefüllet war, auf einmahl leer, plötzlich wiederum voll und plötzlich wiederum leer wird<sup>8</sup>

– die Nähe zu zeitgenössischen Ästhetiken des Erhabenen, die schon in Bezug auf seine Definition von Verwunderung und Bewunderung anklang, ist hier sehr deutlich. Das Staunen zieht bei Riedel jedoch nicht wie bei Kants Erhabenem eine Erkenntnis *ex negativo* nach sich, sondern der Mensch bleibt im Staunen gewissermaßen gefangen. Das macht sich auch durch dessen häufige Steigerung zu Schauer, Schrecken oder sogar Ohnmacht bemerkbar. In seinem eigenen Text kommt diese arretierende Tendenz auch durch die Unterbrechung der philosophischen Explikation zum Ausdruck. Der Text wechselt an dieser Stelle unvermittelt zur ausführlichen Zitation von Klopstock-Gedichten, die nicht nur als beispielhafte Auslöser der besprochenen Emotionen dienen, sondern zugleich auch – anders als die Philosophie – für diese Emotionen eine Sprache zu finden vermögen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Riedels Beobachtung, dass das Staunen und verwandte Leidenschaften im Unterschied zu anderen nicht allmählich anwachsen, sondern plötzlich und sofort mit ganzer Stärke vor-

<sup>7</sup> Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Jena 1767, hier S. 157–159.

<sup>8</sup> Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, hier S. 157–159.

handen sind und deshalb über ein gewisses Überwältigungspotential verfügen. Sie bauen sich dann erst nach und nach wieder ab:

Die Ohnmacht verschwindet in Schrecken, das Schrecken in Staunen, das Staunen in Erstaunen, das Erstaunen in bloße Bewunderung und diese verliert sich nach und nach auch, sobald die Ideen weniger lebhaft werden, oder wir Zeit gewinnen, den Gegenstand in seine Theile zu zergliedern.<sup>9</sup>

Mendelssohns und Riedels Definitionen sind objektzentriert: Sie gehen von Objekten aus, die je nachdem per se neu, überraschend, bewundernswürdig oder staunenswert sind. Demgegenüber neigt der stärker psychologisch als ästhetisch interessierte Carl Friedrich Pockels in Karl Philipp Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* zu einer subjektzentrierten Definition (wie vor ihm auch schon andere, etwa Johann Jacob Breitingen und Johann Adolf Schlegel), die von einer durch den Wissensstand bedingten Veranlagung des Subjekts zu diesen Emotionen ausgeht:

»Die Wirkungen, welche das Wunderbare in unserer Seele hervorbringt, fangen [...] allemal durch jenen Zustand des Gemüths an, den wir Erstaunen, oder wenn wir nicht so lebhaft wie bei diesem afficirt werden, Bewunderung zu nennen pflegen.«<sup>10</sup>

Ob wir also staunen oder nur bewundern, hängt von der Stärke unserer Affizierung ab, und diese wiederum hängt von dem Wissen ab, das wir schon über den Gegenstand mitbringen: »das durchs Wunderbare erregte Erstaunen [ist] [also zum Beispiel, NG] von einer längeren Dauer [...] weil uns noch viel Unbekanntes davon zu wissen übrig bleibt«.<sup>11</sup>

Die Aufklärungspoetiken des Wunderbaren legen in ihrer ambivalenten Haltung zum Staunen außerdem nahe, dass die Unterscheidung von ästhetischer und außer-ästhetischer Emotion, wie sie derzeit in der Emotionspsychologie diskutiert wird<sup>12</sup>, im Hinblick auf das Staunen hinfällig sein könnte, weil Staunen einerseits einen pragmatischen Aspekt in die Kunstrezeption hinüber zieht, indem es sie durch den verursachten Erkenntnisdrang von einer reinen Interesselosigkeit abweichen lässt. Andererseits, indem es in entgegen gesetzter Bewegung in pragmatischen Kontexten seine

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Carl Friedrich Pockels, Über die Neigung der Menschen zum Wunderbaren, in: Petra und Uwe Nettelbeck (Hg.), Karl Philipp Moritz. Die Schriften in dreißig Bänden, Bd. III, Nördlingen 1986, S. 251–264, hier S. 256.

<sup>11</sup> Ebd., S. 258.

<sup>12</sup> Etwa im Exzellenz-Cluster *Languages of Emotion* an der Freien Universität Berlin oder am *Swiss Center for Affective Sciences* an der Universität Genf.



Objekte immer schon ästhetisiert im Sinne einer Bannung des Betrachters. Denn einerseits wird das Staunen, das klang oben schon an, in den Poetiken mit einem fehlenden Wissen bzw. mit einem Drang nach Wissensgewinn assoziiert. Das zeigte sich bei Pockels und implizit auch bei Riedel, wenn durch die analytische Zergliederung des Gegenstands die Emotion sich schließlich ganz verliert. Über das Staunen wird in die Kunstrezeption, um die es an dieser Stelle bei Riedel geht, also ein Interesse an der Erkenntnis nicht nur der Beschaffenheit des Kunstwerks, sondern auch der dargestellten Phänomene wachgerufen.

Andererseits wurde oben ebenfalls bereits deutlich, dass das Staunen umgekehrt auch zur Arretierung der Aktivität des Subjekts neigt. Pockels schreibt zwar, dass die Erzählung einer wunderbaren Begebenheit »unsere Wißbegierde« anregt, »die wunderbaren Maschinen zu entdecken, wodurch jene Begebenheit bewürkt wurde«; zugleich betont er aber, dass wir »ohne Untersuchung« »glauben« wollen, was uns aus vergangenen Epochen an »Wunderwerken« berichtet wird und dass wir uns sogar gegen jeden »ent-rüsten«, der diese rational erklären will.<sup>13</sup> Bei Riedel ist es sogar so, dass wir gar nicht anders können, als im Zustand des Staunens eine ganze Zeitlang ohnmächtig gefangen zu sein. Dass im Zustand des Staunens zunächst einmal verharret wird, hat auch damit zu tun, dass er, selbst wenn er mit Schrecken verbunden ist, als lustvoll erlebt wird. Riedel betont, dass Emotionen wie Überraschung, Verwunderung und Bewunderung »an sich angenehm«<sup>14</sup> sind, unabhängig davon, ob es auch das Objekt ist, auf das sie sich beziehen. Das hat, so Riedel in Bezug auf die Bewunderung, mit dem »Gefühl der Neuheit«, das die Neugierde anregt, der »Beschäftigung [der] Phantasie« und den »Bewegungen des Großen, Sonderbaren und Erhabenen« zu tun. Es geht also, allgemein gesprochen, um eine generelle Anregung von Geist und Organismus, die als angenehm empfunden wird – ein durchaus gängiges Argument, das sich auch bei anderen Ästhetikern der Zeit, z.B. bei Burke oder Breitingen findet. Das heißt aber für Riedel, dass hiermit die Sphäre des Schönen betreten ist, denn für diesen sensualistisch argumentierenden Kunsttheoretiker ist das Angenehme mit dem Schönen gleichzusetzen. In diesem Sinne kann man davon sprechen, dass das Staunen auch in pragmatischen Kontexten seine Objekte immer schon ästhetisiert.

<sup>13</sup> Carl Friedrich Pockels, *Neigung zum Wunderbaren*, S. 259.

<sup>14</sup> Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 165.



## 2.

Durch welche ästhetischen Reize wird Staunen erregt? Sicherlich ist zunächst das Vorhandensein eines neuen, bekannte Kategoriengrenzen verletzenden Reizes eine Voraussetzung für die Erregung von Staunen. Für die differenziertere Beantwortung dieser Frage liefern die ›Poetiken des Wunderbaren‹ aber wesentliche Anhaltspunkte. Das betrifft zum Beispiel die Unterscheidung der Zeichen- und der Darstellungsebene, d.h. etwa semantischer oder syntaktischer und ontologischer Kategorienverletzungen, die beide als ganz unterschiedliche Auslöser von Staunen gefasst werden. Beispielsweise betont der Barockdichter Harsdoerffer, hierin an den italienischen Manierismus anschließend, dass durch neue Wortkombinationen oder unerwartete Worte beim Leser Verwunderung ausgelöst werden kann.

Davon zu unterscheiden ist die ontologische Kategorienverletzung, der einerseits aufgrund des herrschenden Nachahmungs- und Wahrscheinlichkeitspostulats zunächst theologische, später natürliche Grenzen gesetzt wurden, die aber andererseits im Zentrum vieler Poetiken gerade auch des 18. Jahrhunderts steht. Johann Christoph Gottsched spricht zum Beispiel, wenn er das Wunderbare thematisiert, fast ausschließlich vom Stoff der Dichtung, und unterscheidet drei Kategorien des Wunderbaren je nach ihrer Herkunft: von Göttern und Geistern, von Menschen, und von Tieren und Dingen.<sup>15</sup> Übernatürliche Wesen und Phänomene, wie Geister und sprechende Tiere, haben es bei ihm zwar schwer, er rechtfertigt sie aber zum einen mithilfe der für viele Poetiken der Zeit typischen Historisierung des Wahrscheinlichkeitspostulats: Was heute für unwahr gilt, kann einer früheren Zeit, in der die Dichtung spielt, für wahr gegolten haben und muss damit dichtungsintern als wahrscheinlich klassifiziert werden – dadurch lösen die übernatürlichen Gestalten auch beim heutigen Rezipienten Staunen und nicht Ekel aus.<sup>16</sup> Zum anderen greift er zum Hinweis auf genretypische Konventionen: Was im Kontext eines Dramas für unwahrscheinlich gelten muss, kann im Kontext einer Fabel durchaus wahrscheinlich sein, sofern es sich an die gattungsinterne Logik hält. Gottscheds Beispiel ist hier, dass ein Ölbaum in einer Fabel eben wie ein Ölbaum und nicht wie ein Feigenbaum sprechen muss. Spricht er wie ein Ölbaum, ist sein Verhalten

<sup>15</sup> Johann Christoph Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen, in: Horst Steinmetz (Hg.), Schriften zur Literatur, Stuttgart 2003.

<sup>16</sup> Ebd., S. 105.

wahrscheinlich und löst trotzdem Staunen aus, weil es ontologische Kategoriengrenzen verletzt; spricht er aber wie ein Feigenbaum, ist sein Verhalten unwahrscheinlich und erzeugt darum nur Missvergnügen. Allerdings ist diese Auffassung später von Gotthold Ephraim Lessing kritisiert worden. Er weist in seiner Kritik an Breitingers Auffassung der Fabel darauf hin, dass sprechende Tiere nur in den ersten Fabeln wunderbar gewesen sein können, später aber nicht mehr, da sie dann zur Gattungskonvention gehören. Entsprechend können sie auch nur beim Leser der ersten Fabeln für Staunen gesorgt haben. Lessing zufolge zielt die Fabel deswegen auch nicht auf die Erregung von Staunen oder überhaupt irgendeiner Leidenschaft, sondern allein auf die »Erkenntnis eines moralischen Satzes«, die durch die Leidenschaften nur verdunkelt würde.<sup>17</sup> Dieser Disput soll hier jedoch nicht weiter vertieft werden, weil es in erster Linie darum ging, auf die Sensibilität der Poetiker für historische und genretypische Kontexte hinzuweisen, die die Erzeugung oder eben Nichterzeugung von Staunen beeinflussen. Sie machen deutlich, dass ein und dasselbe Phänomen in dem einen ästhetischen Kontext Staunen auslösen, in einem anderen ästhetischen Kontext dies aber gerade nicht tun kann.

Schließlich werfen die Poetiken des Wunderbaren auch die Hypothese auf, dass Staunen als primäre ästhetische Emotion verstanden werden kann. In *Les passions de l'âme* nimmt René Descartes die Admiration nicht nur in den Katalog der sechs Grundleidenschaften auf, aus denen sich alle anderen zusammensetzen, sondern bestimmt sie auch als erste Leidenschaft:

Wenn ein Objekt uns beim ersten Entgegentreten überrascht und wir urteilen, daß es neu ist und sehr verschieden von allem, was wir vorher kannten, oder von dem was wir vermuteten, das es sein sollte, bewirkt das, dass wir uns über es wundern und erstaunt sind. Da das jedoch auftreten muß, bevor wir überhaupt erkennen, ob dieses Objekt uns angenehm ist oder nicht, ergibt sich für mich, dass die Verwunderung die erste aller Leidenschaften ist.<sup>18</sup>

Die gleiche Bewegung lässt sich auch in vielen Poetiken beobachten. Sie nehmen, wie Stefan Matuschek dargelegt hat, eine kurzschlüssige Lektüre der aristotelischen Poetik vor, in der sie die kathartischen Affekte des *eleos*

<sup>17</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Fabeln, Abhandlungen über die Fabel* (1759), Stuttgart 1992, S. 115.

<sup>18</sup> René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, übers. von Klaus Hammacher, Hamburg 1996, Art. 53, S. 95: admiration. Vgl. dazu auch Felix Thürlemann, *Staunen als erste Leidenschaft. Descartes bei Poussin*, in: Reingard M. Nischik (Hg.), *Leidenschaften literarisch*, Konstanz 1998, S. 87–100.

und *phobos* zugunsten der Verwunderung verdrängen, die bei Aristoteles eigentlich nur als Hilfsaffekt der Katharsis gedacht war.<sup>19</sup> So reformuliert Castelvetro Aristoteles: »Queste cose spaventoli, & compassionevoli, sono principalmente spaventoli, & compassionevoli per opera della maraviglia« (»Diese erschreckenden und mitleiderregenden Dinge sind in erster Linie durch die Wirkung des Staunens erschreckend und mitleiderregend«).<sup>20</sup> Ähnlich stellt es sich auch im anfangs erwähnten Zitat von Siegmund von Birken dar, der als primäres Ziel der alten Tragödien bestimmt, »die Spiel-schauer [...] zum Erstaunen [...] zu bewegen« – das Mitleiden wird erst an zweiter Stelle genannt.<sup>21</sup> Bevor ein Kunstwerk irgendeine andere Emotion erregen kann, muss es also erst einmal Staunen erregen oder, anders gesagt, alle anderen Emotionen, auch Schrecken und Mitleid, satteln auf einem primären Staunen auf. Vor diesem Hintergrund ließe sich spekulieren, ob die in den Poetiken beschriebene erste Reaktion des Staunens vor anderen emotionalen Reaktionen vielleicht auch als Kennzeichen von ästhetischer Rezeption generell ausgemacht werden könnte. Der Unterschied, der ästhetische Emotionen vor anderen auszeichnet, würde dann darin begründet sein, dass das unmittelbare Staunen alle folgenden Reaktionen in gewisser Weise färbt und sie in einen Prozess des ästhetischen Verstehens und Genießens einbindet statt in pragmatische Kontexte. Das Charakteristische von Emotionen wie Mitleid/Empathie oder Angst in der Kunstrezeption könnte sich dann auf diesen zusätzlichen, vorangehenden Aspekt des initialen Staunens zurückführen lassen.

### 3.

Was sind die Auswirkungen und Funktionen von Staunen als ästhetischer Emotion? Emotionspsychologisch betrachtet gehört zum Staunen ein emotionaler Handlungsimpuls: Es aktiviert direkt zu einer Handlung, die die emotionsauslösende Situation bewältigt, d.h. zur Exploration. William McDougall ordnet es daher dem Grundinstinkt der Neugier zu, der für den Menschen überlebensnotwendig ist.<sup>22</sup> Eine andere emotionspsycholo-

<sup>19</sup> Das zeigt Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991, S. 141.

<sup>20</sup> Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, Wien 1570, Nachdr. München 1968 (*Poetiken des Cinquecento*, Bd. 1, 123), zit. nach Matuschek, ebd.

<sup>21</sup> Siegmund von Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dichtkunst*, S. 335.

<sup>22</sup> William McDougall, *An introduction to social psychology*, London 1908/1936, S. 49.

gische Sichtweise ist, dass Staunen eine Informationsfunktion hat: Staunen weist den Staunenden darauf hin, dass dort etwas Wichtiges steckt, das man sich merken sollte. In der Motivations- und Lernpsychologie kommen beide Thesen zusammen, wenn sie im Staunen einen Motor der Erkenntnissuche sehen<sup>23</sup> – eine Auffassung, die sich letztlich bis zu der psycho-philosophischen These des Aristoteles zurückverfolgen lässt, dass die Philosophie ihren Anfang im Staunen (*thaumazein*) nehme.<sup>24</sup>

Bei Aristoteles geht Erkenntnis, und darin kann er zum Vorbild nicht nur für die neuere Lernpsychologie, sondern auch für die Widerannäherung von Philosophie und Psychologie werden, aus einem affektiven Antrieb hervor. Das unterscheidet seine Auffassung von den Aufklärungspoetiken, die im Staunen zwar auch einen Antrieb zur Wissenssuche sehen, diesen Antrieb aber nur für die ›denkfaule‹ Masse für notwendig halten. So wird Kunst als eine Möglichkeit, Wissen auf erstaunliche Weise zu präsentieren, als pädagogisches Mittel eingesetzt, auch ›den Pöbel‹ zur Aufklärung zu animieren. Hierbei wird davon ausgegangen, dass Kunst besonders leicht Staunen auslösen kann und daher besonders geeignet ist, Menschen zur Erkenntnissuche zu animieren. Entsprechend formuliert Breitinger: »unser Verlangen nach Wissen [wird] niemals ohne Ergetzen gespeiset. Nun aber kann nichts neueres seyn, als das Wunderbare, das uns durch das blossе Ansehen entzückt und mit Verwunderung anfüllet«.

[Man] kann [...] überhaupt sagen, daß die Dichtung die reichste Quelle des Neuen und Verwundersamen sey [...]; vornehmlich aber tut [das Neue, NG] seyne Wirkung auf einem hohen Grade auf diejenigen, für welche die Poesie eigentlich gewiedmet ist. Diese gehöret unter die Artes populares [...]. Für [die an Verstand, Wissenschaft und Einsicht überlegenen Menschen, NG] ist die Poesie nicht erfunden worden, weil diejenigen eines hohen, edlern, und von den Sinnen ganz abgezogenen Ergetzens [an der nacketen Wahrheit, NG] fähig sind,<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Vgl. z.B. die *Neugiermotivation* bei Walter Edelman, Lernpsychologie, Weinheim 1962, S. 245–247. Vgl. auch die *Motivational Function of Interest* bei Carroll E. Izard, *The Psychology of Emotions*, New York 1991, S. 111–113.

<sup>24</sup> Neben Aristoteles' *Metaphysik* (erstes Buch) ist hier natürlich Platons *Theaitetos* zu nennen, in dem ebenfalls diese These vertreten wird. Matuschek zeigt jedoch, dass bei Aristoteles eine Überwindung des Staunens durch den Wissensgewinn im Zentrum steht (*athaumastia*), während bei Platon eine Steigerung des Staunens zum Ziel der Philosophie erklärt wird (*ekplettein*), vgl. Stefan Matuschek, *Über das Staunen*, S. 20. Insofern folge ich an dieser Stelle der Aristotelischen Bedeutungsdimension.

<sup>25</sup> Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Faksimiledr. nach Zürich 1740, Stuttgart 1966, S. 112, 125.

wunderbare Kunstwelten also nicht brauchen, um sich zum Staunen anregen zu lassen. Angelehnt an die Aufklärungspoetiken ließe sich also formulieren, dass man an erstaunlicher Kunst das Lernen lernen kann, weil sie ein geeigneter Weg ist, um den notwendigen Konnex zwischen Emotion und Erkenntnissuche herzustellen.

Zugleich stehen die Aufklärungspoetiken dem Staunen jedoch misstrauisch gegenüber. Das hat mit der oben bereits gestreiften Annahme zu tun, dass Staunen mit Lust verbunden ist, dabei aber unklar ist, ob es sich um einen Hedonismus der Zukunft oder der Gegenwart handelt.<sup>26</sup> Die Aufklärungsphilosophie legt in ihrer pädagogischen Instrumentalisierung des Staunens ersteres nahe. Staunen veranlasst den Staunenden dazu, ein Lustgefühl zu antizipieren, welches mit dem Wissensgewinn verbunden ist, zu dem Staunen aus diesem Grunde animiert. Viele Barockästhetiken fußen jedoch auf der gegenteiligen Annahme, dass Staunen als emotionale Erregung an sich lustvoll ist. Demnach müsste der Staunende – im Sinne eines auf die gegenwärtige Situation gerichteten Hedonismus – danach streben, diese positive Emotion beizubehalten oder immer wieder zu erneuern.<sup>27</sup> Bei Breitinger findet sich diese Ambivalenz treffend widergespiegelt, wenn er von zwei Möglichkeiten der »Ergötzung« spricht, zum einen durch die Befriedigung der Wissensbegierde, zum anderen aber durch die Bewegung der Leidenschaften, in diesem Fall des Staunens, durch die der Mensch vor der Langeweile bewahrt wird. Und er deutet an, dass die affektive Bewegung letztlich stärker wirke, also mehr ergötze, als der Erkenntnisgewinn.<sup>28</sup>

Nimmt man diese Beobachtung ernst, so ergibt sich die Konsequenz, dass Staunen gerade zum Verharren in der Unwissenheit motivieren könnte. Das ist auch die Befürchtung, die die aufgeklärten Poetiker misstrauisch gegenüber dem Staunen und seinem Auslöser, dem Wunderbaren, sein lässt. Entsprechend kritisiert Gottsched die Operschreiber: »Weil sie ihre Schauspiele gern so wunderbar machen sollen, als es möglich ist, so denken sie fleißig auf Maschinen, das ist auf göttliche Erscheinungen, Verwandlungen und andre poetische Seltenheiten, so die Augen des Pöbels blenden«.<sup>29</sup> Lustvolle Blendung durch das Bühnenspektakel statt Aktivierung

<sup>26</sup> Vgl. für diese Unterscheidung Reiner Reisenzein/Gernot Horstmann, Emotion, in: Hans Spade (Hg.), *Lehrbuch allgemeine Psychologie*, Bern 2006, S. 435–500, hier S. 464–468.

<sup>27</sup> Das entspricht emotionspsychologischen Befunden eines Bedürfnisses nach Stimulation bzw. nach der Aufrechterhaltung eines hohen Arousalniveaus.

<sup>28</sup> Johann Jacob Breiting, *Critische Dichtkunst*, S. 61, 85, 112.

<sup>29</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, S. 117.



zum Wissensgewinn: das ist hier die Gefahr. Ähnlich hatte schon Descartes vom Erstaunen (als »schlechter Abart« der Verwunderung) befürchtet, dass es alle »Lebensgeister« an den »Eindruck des Objekts« bannt und so gerade nicht zu dessen Erkenntnis gelangt: »Das bewirkt, dass der ganze Körper unbeweglich wie eine Statue bleibt und dass man von dem Gegenstand nur den ersten Eindruck wahrnimmt, der sich darbietet, ohne darauf von ihm eine genauere Erkenntnis zu erhalten«.<sup>30</sup>

Für die Poetik hängen an dieser Ambivalenz wichtige Fragen, die die Funktion von Kunst im Allgemeinen betreffen. Hat das Staunen, das der Dichter erregt, mit Erkenntnis oder nur mit lustvollem Reiz zu tun? In Abhängigkeit davon wäre der Dichter im ersten Fall vor allem der Wahrheit, im zweiten Fall vor allem dem wirkmächtigen Effekt verpflichtet. Oder kann das Gebanntsein durch das erstaunliche Objekt auch anders, nämlich nicht als Faulheit des Intellekts, sondern, in platonischer Tradition stehend, als angemessene Reaktion auf die Qualität eines göttlichen oder erhabenen Objekts und damit als eine andere Form der Erkenntnis verstanden werden?<sup>31</sup>

Dieses Verständnis ist in vielen Barockpoetiken, die sich auf ein christliches Wunderbares berufen, noch lebendig und wird in den romantischen Konzeptionen des Wunderbaren wieder erneuert. In Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais* (1798) wird Dichtung zum Beispiel in Zusammenhang mit Naturerkenntnis gebracht. Aber anders als bei Breitinger verarbeitet der Dichter hier nicht Ergebnisse der Naturforschung – Breitinger spricht von den »Geheimnissen der Natur,« die die »Minen des verwundersamen Neuen« für den Dichter darstellen und in den Schriften der Weltweisen aufgeschlossen werden, die der Dichter dann entsprechend aufgreifen muss<sup>32</sup> – sondern die Dichtkunst stellt eine eigene, privilegierte Form der Naturerkenntnis dar. Denn nur hier offenbare die Natur ihr »wunderbares Herz«, nur hier werde das eigentlich Wunderbare der Natur sichtbar. Daher befremdet den Lehrling auch die Sammeltätigkeit seines Lehrers, der sich mit »wunderlichen« Dingen und Figuren umgibt, um daraus irgendwann die »große Chifferschrift« zu entziffern.<sup>33</sup> Denn der Lehrling durchschaut diese Gegenstände als Hüllen eines »göttlichen Wunderbildes«, die man nicht suchen, sondern »in denen« man suchen soll. Nicht den wunderlichen Dingen, sondern diesem »gött-

<sup>30</sup> René Descartes, *Leidenschaften der Seele*, Art. 73, S. 115.

<sup>31</sup> Für die Unterscheidung einer aristotelischen und einer platonischen Tradition des Staunens vgl. grundlegend Matuschek, *Über das Staunen*.

<sup>32</sup> Johann Jacob Breiting, *Critische Dichtkunst*, S. 116.

<sup>33</sup> Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, in: Gerhard Schulz (Hg.), *Novalis Werke*, München 1987, S. 95–126, hier S. 95.

lichen Wunderbild« sollte im Moment der Erkenntnis das eigentliche Staunen gelten, und nicht mit einem Gefühl der Fremdheit, wie es der Lehrer gegenüber seiner Sammlung empfindet, sondern mit einem Gefühl der Vertrautheit sollte diese einhergehen.<sup>34</sup> Bei dem Wunderbaren (in) der Natur, das der Lehrling zu erraten meint, handelt es sich somit weder um ein rein profanes, noch um ein rein transzendentes Wunderbares. Vielmehr folgt es insofern dem Modus des Wunders, als es beide Sphären miteinander verbindet. Dabei entspricht der Erkenntnisgewinn dem platonischen Modell eines mit Ekstase einhergehenden Offenbarungswissens, insofern ein eigentlich profaner Gegenstand plötzlich durchsichtig wird auf ein in ihm wohnendes Göttliches, mit dem das Subjekt schon lange Zeit vertraut war, ohne es zu wissen.

Vergleicht man Novalis' Poetik mit der Breitingers, so entsprechen ihren divergierenden Auffassungen des Wunderbaren und des Staunens, die man einmal eher in die aristotelische, einmal eher in die platonisch-christliche Tradition einordnen könnte, zwei verschiedene Auffassungen der epistemologischen Relevanz von Literatur.<sup>35</sup> Breitingers Poetik ist wirkungsästhetisch ausgerichtet. Der Dichter soll lernen, das Wunderbare als einen Effekt zu realisieren, der auf die Psyche seines Publikums zielt. Denn die Emotion der Verwunderung bereitet Vergnügen und kann daher als pädagogisches Hilfsmittel eingesetzt werden, um die Aufnahme der »Wahrheit des Verstandes« angenehmer zu gestalten. Literatur steht hier, trotz oder gerade aufgrund ihrer Annäherung an die unvernünftige »Wahrheit der Einbildungskraft«, im Dienst der Vermittlung einer rationalen Erkenntnis, die der Kluge auch ohne literarische Anreize erlangen kann. Bei Novalis hingegen geht es, wenn er vom Wunderbaren spricht, nicht so sehr um ein wirkungsästhetisches Kalkül, sondern um den Gehalt der Dichtung. Denn es ist Privileg des Dichters, das Wunderbare der Natur zu (er)finden, weil er einen non-rationalen und ganzheitlichen Zugang zu ihr übt. Allerdings kann diese Dichtung nicht erlernt werden, sondern sie ist Ergebnis von Inspiration. Entsprechend bleibt das Wunderbare ein Geheimwissen, das selbst dem empfänglichen Leser nur bedingt vermittelt werden kann, und zwar durch die Emotion intensiven Staunens, die in den Texten geschildert und vom Leser selbst erfahren wird. So werden bei Novalis auch gerade solche

<sup>34</sup> Ebd., S. 98.

<sup>35</sup> Vgl. zum Folgenden auch schon: Nicola Gess, »Wunderbare Beleuchtung«. Zur Konzeption des Wunderbaren bei Joseph von Eichendorff, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 2008, S. 265–289, hier 280, 281.



Personen besonders geschätzt, die bei Breitinger noch für ihr hartnäckiges Nichtwissen und ihre stets staunende Gutgläubigkeit kritisiert werden, z.B. Kinder und einfältige, »kindliche Menschen«, denen Novalis einen intuitiven Zugang zum Wunderbaren der Natur zutraut.

Doch zurück zu der passiven, arretierenden Komponente im Staunen, auf die weder Breitinger noch Novalis, wohl aber viele barocke Spektakelästhetiken zielen. Bestes Beispiel dafür sind vielleicht die Maschinen, die im 16. Jahrhundert die Theaterbühne zum Ort des Wunderbaren machten. Natascha Adamovsky schreibt dazu treffend: »Nicola Sabbatinis und Claude-François Ménéstriers Bücher vermitteln schon beim flüchtigen Blättern einen Eindruck von dem, was damals der Schaulust geboten wurde. Flugapparate, Szenenwechsel und pyrotechnische Effekte aller Art, kreisende Wolkengebilde, aus denen Götter und Engel herabschwebten, lodernde Höllenfeuer, in denen Sünder versanken, all dies präsentierte eine atemberaubende Technik, die die Welt in ihrer ganzen religiösen und mythologischen Fülle auf die Bühne zauberte«.<sup>36</sup> Das durch die spektakuläre Ästhetik erzielte arretierende Staunen ruft dazu auf, die anfangs genannten emotionspsychologischen Annahmen zu den Auswirkungen des Staunens zu modifizieren, insofern diese ja auf seine aktivierende Funktion zielen. Man könnte etwa diskutieren, ob es sich bei dieser Ambivalenz um eine typische Qualität von Staunen im Unterschied zu anderen epistemischen Emotionen (wie z.B. Neugier, Interesse) oder aber um eine typische Qualität von Staunen als ästhetischer Emotion im Unterschied zur pragmatischen handelt.

#### 4.

Hat Staunen als ästhetische Emotion einen historischen Index? Das scheint zumindest für das Wunderbare zu gelten. Eine gängige These, vertreten z.B. von Lorraine Daston und Katherine Park in ihrem Buch *Wonders and the Order of Nature* lautet, dass die Aufklärung das Wunderbare erfolgreich besiegt habe. Zwar sterbe es nicht unbedingt aus, doch werde es in marginale Bereiche verdrängt, z.B. in die Kunst und dort in die Kindheit, etwa in das Märchen.<sup>37</sup> Eine andere, verwandte These lautet, dass das Wunderbare

<sup>36</sup> Natascha Adamovsky, *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens*, München 2010, S. 102.

<sup>37</sup> Lorraine Daston/Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature: 1150–1750*, New York 2001, S. 329–364.

nach der Aufklärung nur noch eine regressive und eskapistische Funktion erfülle, indem es die moderne Welt »wiederverzaubern« wolle. In der Tat scheinen nach der Romantik auch die Poetiken kein gesteigertes Interesse mehr am Wunderbaren zu haben. Warum?

Eine Hypothese, der vor diesem Hintergrund nachzugehen wäre, ist, dass sich Staunen als ästhetische Emotion jenseits der Identifikation mit dem Helden und der Ästhetik der vollständigen Illusion bewegt. Man staunt nicht »mit« jemandem, sondern über etwas, und man staunt auch nie nur über das Dargestellte, sondern zugleich immer auch über die Darstellung, so dass die Illusion immer schon gebrochen oder ganz bewusst als Illusion genossen wird. Das aber lässt Staunen schon für das klassisch-romantische Zeitalter zu einer tendenziell eher störenden ästhetischen Emotion werden. Entsprechend wendet sich Jean Jacques Rousseau gegen das *merveilleux* in der Oper, weil es beim Zuschauer zwar Staunen auslöst, aber ein Vergessen der Theatralität des Theaters und darum auch ein Mitfühlen mit dem Helden gerade verhindert.<sup>38</sup> So ließe sich also begründen, dass das Wunderbare und das Staunen gerade im vorklassischen Zeitalter seine Hoch-Zeit haben und dann im nachromantischen Zeitalter, wenn die Ästhetiken der vollständigen Illusion und der Einfühlung in Frage gestellt werden, zurückkehren – man denke etwa an den Surrealismus mit seiner Berufung auf das »merveilleux quotidien«.<sup>39</sup>

Eine andere Hypothese, die diejenige vom Verschwinden des Wunderbaren nach der Aufklärung in Frage stellen würde, wäre, dass zwar das Wunderbare als Begriff aus vielen Poetiken nach der Romantik verschwunden ist, Staunen als ästhetische Emotion nun aber in neuen generischen Zusammenhängen auftaucht, wie z.B. dem Phantastischen oder der Science Fiction. Die Frage wäre dann, ob und inwiefern diese Stil- und Gattungsrichtungen als legitime Erben des Wunderbaren gelten sowie ob und inwiefern sie Staunen als ästhetische Emotion hervorrufen können. Für die Science Fiction seien im Folgenden dazu abschließend einige erste Überlegungen angedeutet.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Nicola Gess, Oper des Monströsen – Monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Georg Mein u.a. (Hg.), Monströse Ordnungen und Schwellenfiguren. Literalität und Liminalität III, Bielefeld 2009, S. 655–667.

<sup>39</sup> Louis Aragon, Le paysan de Paris, Paris 1978, S.16. Breton greift den Begriff des Wunderbaren im manifeste du surrealisme auf (in: ders., Manifestes du surrealisme, Paris 1972, S. 13–155, hier S. 25).

In einigen neuesten Arbeiten ist zu Recht betont worden, dass die beiden gängigen ›Beschreibungstraditionen‹ einer Erfolgs- und einer Verlustgeschichte der Moderne – Fortschritt versus Entzauberung – sich im Hinblick auf die Rede vom Wunder als inadäquat erweisen. Demnach, so Adamovsky, »[versiegt] die Bedeutung des Wunders [mit dem Siegeszug der modernen Naturwissenschaften im 19. und 20. Jahrhundert] keineswegs, sondern [spielt] [...] in Wissenschaft und Technik eine inhaltliche, strukturelle, ästhetische wie rhetorische Rolle«.<sup>40</sup> Die klischeehafte Rede von den »Wundern der Technik« oder den »Wundern der Wissenschaft« mag das bestätigen. Diese Präsenz des Wunderbaren auf dem wissenschaftlich-ästhetischen Feld »zwischen Experiment und Entertainment«<sup>41</sup> spiegelt sich auch in der Entstehung der Science Fiction wider. Das zeigt sich allein schon in den Bezeichnungen des neuen Genres. Maurice Renard spricht von »merveilleux-scientifique«;<sup>42</sup> in Deutschland startete 1909 die erfolgreiche Heftreihe *Wunder der Zukunft. Romane aus dem dritten Jahrtausend*; in den USA gab es kurze Zeit später eine Vielzahl solcher Reihen, etwa die von Hugo Gernsback herausgegebenen *Science Wonder Stories*, die *Air Wonder Stories* und die *Wonder Stories Quarterly*. Gernsback prägte 1929 im Vorwort zu den *Science Wonder Stories* auch den Begriff der ›Science Fiction‹, die er als Beschränkung auf wissenschaftliche Phantastik verstand.<sup>43</sup> Interessanterweise waren in diesen Heften aber trotzdem die sogenannten »space-operas« besonders beliebt, krude Mischungen aus »Liebesgeschichte, Abenteuer, Horror, Rettung der Heldin und der Welt vor Schurken, Krimi und Western«<sup>44</sup> – in den Heften taucht also nicht nur der Begriff des Wunders, sondern auch der der Oper wieder auf, um abermals eine dem populären Spektakel des Wunderbaren verpflichtete Gattung zu bezeichnen. Mit dem Wunderbaren kehrt aber auch das Staunen zurück. Denn der Begriff ›won-

<sup>40</sup> Natascha Adamovsky, *Das Wunder*, S. 12.

<sup>41</sup> Natascha Adamovsky, *Das Wunderbare als gesellschaftliche Aufführungspraxis. Experiment und Entertainment im medialen Wandel des 18. Jahrhunderts*, in: Daniela Watzke u.a. (Hg.), *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im Klassischen Zeitalter (1680–1830)*, Würzburg 2003, S. 165–186.

<sup>42</sup> Maurice Renard, *Du roman merveilleux-scientifique et son action sur l'intelligence du progrès*, in: *Le Spectateur* (9.10.1909), S. 246; zit. nach Karlheinz Barck, *Wunderbar*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart 2010, S. 730–773, hier S. 761.

<sup>43</sup> Dieter Wuckel, *Science Fiction. Eine illustrierte Literaturgeschichte*, Hildesheim 1986, hier S. 97, 120, 121.

<sup>44</sup> Ebd., S. 120.

der lässt sich sowohl substantivisch wie verbal lesen. Und einige andere Heftreihen zeigen durch ihre Titel ganz explizit, dass es ihnen ums Staunen geht: Eine frühere Heftreihe Gernsbacks nannte sich *Amazing Stories* (gestartet 1923); ein Magazin der 30er-Jahre *Astounding Science Fiction* (gestartet 1930). Gezielt wurde mit den Science Fiction-Erzählungen also auf *Wonder*, *Amazement* und *Astounding* – plakativer kann die Wiederkehr des Staunens kaum ausfallen. Der Anschluss der Science Fiction an die alten Poetiken des Wunderbaren zeigt sich außerdem auch darin, dass die frühen deutschen Science Fiction-Erzählungen sich als ›Märchen‹ bezeichnen und sich damit einer Gattung zuordnen, die spätestens seit der Romantik als hauptsächliches Spielfeld und Exil des Wunderbaren galt. Am Ende des 19. Jahrhunderts beginnen z.B. Kurd Laßwitz (1890) oder sein Schüler Hans Dominik (1903) so genannte ›moderne‹ oder ›technische‹ ›Märchen‹ zu schreiben. So stellen sie eine Verbindung her, die schon Hans Christian Andersen in seinen späten Märchen gezogen hatte, z.B. in dem ›Märchen aus der Gegenwart‹ *Die Dryade* (1867), das die Weltausstellung in Paris im Jahr 1867 behandelt und die technischen Fortschritte der Zeit zu ›Märchenwundern‹ verklärt.

Diese Genealogie deutet ebenso wie die Titel der Zeitschriften an, dass in der Science Fiction die Poetiken des Wunderbaren und des Staunens in neuem Gewand weiterexistieren. Man kann daher nicht von ihrem Ende oder ihrer Exilierung sprechen, sondern muss, wie im vorliegenden Aufsatz am Beispiel der Science Fiction abschließend nur angedeutet werden konnte, ihren Wandel und ihre solcherart konstitutive Rolle für neue literarische Stile und Gattungen untersuchen.

## Literaturverzeichnis

- Natascha Adamovsky, *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens*, München 2010.
- Natascha Adamovsky, *Das Wunderbare als gesellschaftliche Aufführungspraxis. Experiment und Entertainment im medialen Wandel des 18. Jahrhunderts*, in: Daniela Watzke u.a. (Hg.), *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im Klassischen Zeitalter (1680–1830)*, Würzburg 2003, S. 165–186.
- Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris 1978.
- Louis Aragon, *Manifestes du surrealisme*, Paris 1972.
- Karlheinz Barck, *Wunderbar*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart 2010.
- Siegmund von Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1679, Neudr. Hildesheim 1973.
- Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Faksimiledr. nach Zürich 1740, Stuttgart 1966.
- Augustus Buchner, *Anleitung zur Deutsche Poeterey*, Wittenberg 1665, Neudr. hg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1966.
- Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, Wien 1570, Nachdr. München 1968.
- Lorraine Daston/Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature: 1150–1750*, New York 2001.
- René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, übers. von Klaus Hammacher, Hamburg 1996.
- William McDougall, *An introduction to social psychology*, London 1908/1936.
- Walter Edelmann, *Lernpsychologie*, Weinheim 2000.
- Nicola Gess, *„Wunderbare Beleuchtung“. Zur Konzeption des Wunderbaren bei Joseph von Eichendorff*, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 2008, S. 265–289.
- Nicola Gess, *Oper des Monströsen – Monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: Georg Mein u.a. (Hg.), *Monströse Ordnungen und Schwellenfiguren. Literalität und Liminalität III*, Bielefeld 2009, S. 655–667.
- Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in: Horst Steinmetz (Hg.), *Schriften zur Literatur*, Stuttgart 2003.
- Georg Philipp Harsdoerffer, *Poetischer Trichter*, 2. Teil, Nürnberg 1648, Neudr. Darmstadt 1969.
- Carroll E. Izard, *The Psychology of Emotions*, New York 1991.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Fabeln, Abhandlungen über die Fabel (1759)*, Stuttgart 1992.



- Stefan Matuschek, *Über das Staunen, Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991.
- Moses Mendelssohn, A.G. Baumgarten, *Aestheticorum pars altera*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, Bd. 4, Stuttgart 1977.
- Burkhard Meyer-Sickendieck, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg 2005, S. 9.
- Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, in: Gerhard Schulz (Hg.), *Novalis Werke*, München 1987.
- Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, in: George Schulz-Behrend (Hg.), *Martin Opitz Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe*, Bd. II, *Die Werke von 1621–1626*, Stuttgart 1978, S. 363–364.
- Carl Friedrich Pockels, *Über die Neigung der Menschen zum Wunderbaren*, in: Petra und Uwe Nettelbeck (Hg.), *Karl Philipp Moritz, Die Schriften in dreißig Bänden*. Bd. III, Nördlingen 1986, S. 251–264.
- Reiner Reisenzein/Gernot Horstmann, *Emotion*, in: Hans Spade (Hg.), *Lehrbuch allgemeine Psychologie*, Bern 2006, S. 435–500.
- Maurice Renard, *Du roman merveilleux-scientifique et son action sur l'intelligence du progrès*, in: *Le Spectateur* (9.10.1909).
- Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Jena 1767.
- Felix Thürlemann, *Staunen als erste Leidenschaft. Descartes bei Poussin*, in: Reingard M. Nischik (Hg.), *Leidenschaften literarisch*, Konstanz 1998, S. 87–100.
- Dieter Wuckel, *Science Fiction. Eine illustrierte Literaturgeschichte*, Hildesheim 1986.